

Barbara Schuchard

Sala de espejos argentina: la novela doble de Roberto Arlt, comentada por Ricardo Piglia

I.

Comienzo con cuatro advertencias sobre la recepción de la obra de Roberto Arlt (1900-1942). Un frecuente malentendido, aun vigente hoy en día en ciertos lugares, consiste en leer su obra narrativa como obvia autobiografía, y en considerar a sus protagonistas como voceros inmediatos del autor. En ello comparte Arlt el destino de los autores “interesantes”, me refiero a los autores que por su vida y / u obra se encuentran en oposición a las convenciones de su tiempo, escandalizando a sus lectores. En tales casos, el narrador termina muy a menudo siendo identificado erróneamente con el autor.

Paralelamente a esta recepción autobiográfica se perfila una segunda aproximación a la obra de Arlt, parecida, por lo demás, a la de Dostoievski, a menudo vinculado con Arlt: la obra de ambos autores ha sido objeto de una recepción inmediatamente ideológica, tanto en el aspecto político-histórico, como desde el punto de vista psicológico y psicopatológico de los protagonistas. Durante mucho tiempo las particularidades artísticas de Arlt y de Dostoievski fueron apenas reconocidas. En ambos casos no se trata de escritos de Bakunin ni mucho menos de Freud: los problemas propiamente artísticos se localizan en otro campo —naturalmente aun cuando, por decirlo así, las semillas de Bakunin y de Freud yazgan en la tierra de este campo.¹

En tercer lugar hay que tener en cuenta el impacto que provocaron las novelas de Arlt en el Buenos Aires de los años 30. Permítaseme aquí una reminiscencia personal elucidante: cuando empecé a leer las obras de Arlt hace algunos años me vino espontáneamente a la memoria mi lectura de *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline —evidentemente un truco de la “*mémoire involontaire*”. Entonces recordé cuán impresionada y desconcertada quedé, al final de mis estudios universitarios,

¹ Quiero aclarar que es improcedente excluir de la interpretación los aspectos sociológicos, psicológicos, filosóficos u otros más; los análisis literarios deben concentrarse, empero, en la función específica de todos estos factores dentro del sistema de la obra literaria.

frente a la exacerbación surrealista de la crueldad, frente a la representación del absurdo y de la profunda desesperación ante el mundo y el hombre, así como frente a la lengua creada por L.-F.Céline. *Voyage au bout de la nuit* apareció en 1932, es decir el mismo año en que la cuarta y última novela de Arlt, *El amor brujo*, fue publicada. Y el éxito abrumador de *Voyage*, al igual que el de *Los siete locos* de Arlt, se limita ciertamente al continente respectivo, pero desde el punto de vista del efecto que provocaron las dos obras, es un fenómeno transatlántico. El impacto de las novelas de Céline y de Arlt² puede apenas ser vislumbrado por los lectores y lectoras más jóvenes —ya acostumbrados a una dieta cruda, en el campo ideológico y estético, debido a la intensa y extrema aceleración de todos los procesos en el siglo XX. Por ello es necesario reconstruir este impacto a partir de su contexto histórico, si queremos aprehender, por lo menos aproximadamente, la recepción del impulso revolucionario de Arlt y de su representación artística visionaria.

Es de utilidad, para ello, una cuarta observación sobre la recepción de la obra de Roberto Arlt. Como me referiré más abajo a la relativa autonomía del mundo ficcional y de los entrelazamientos de estos discursos ficcionales, quiero anticipar aquí una condición hermenéutica y enfatizarla especialmente: como todas las ficciones, la de Arlt está también anclada en la realidad extraliteraria, razón por la cual debemos conocerla y tenerla presente en nuestra conciencia receptiva de lectores. Debemos saber que la Argentina de los años 20 era un país muy rico y consciente de su auge donde se pagaban salarios sustancialmente más elevados que en muchos países europeos; que dicha prosperidad alcanzó su cenit en 1928 con el segundo período presidencial de Irigoyen —aunque poco después experimentará su debacle en la crisis financiera internacional—; que la exportación alcanzaba anualmente la suma de 200 millones de libras esterlinas en oro. Estos datos nos proporcionan la versión interlineal de los ditirámicos sueños de omnipotencia del Astrólogo.³ También debemos tener presente que en la Argentina, acompañando a la inmigración masiva, se dio un intenso comercio de mujeres que hizo surgir poderosas cadenas de prostíbulos; nos referimos particularmente a la Zwi Migdal —llamada así según el nombre en yiddish de su fundador—, que practi-

² El frecuentemente citado “‘cross’ a la mandíbula” arltiano nos hace recordar la expresión “une bonne claque en pleine gueule” de la época pestilente en *Mort à crédit* de Céline.

³ Para el rol de la mentira en los discursos del Astrólogo, el carácter ficcional de la utopía y la constitución de la ficción en general véanse las interesantes reflexiones de Zubieta 1987: 164-180.

caba “la trata de blancas” con muchachas polacas, rusas y rumanas.⁴ Ésta es la versión interlineal de la riqueza del proxeneta Haffner, de los planes de financiar la “sociedad secreta” mediante burdeles, y de los consejos que sigue un personaje como Hipólita: “Una mujer inteligente, aunque fuese fea, si se diera a la mala vida se enriquecería y si no se enamorara de nadie podría ser la reina de una ciudad. Si yo tuviera una hermana, le aconsejaría así” (Arlt 1978: 145). Con ello quiero indicar que los pilares de la fantástica construcción ficcional de Roberto Arlt están enraizados profundamente en la realidad empírica argentina.⁵ Disfrutar de una obra de arte arbitrariamente desvinculándola completamente de su realidad empírica es algo muy distinto de una lectura interlineal, o quizás mejor, de una lectura como de un palimpsesto que reconoce fragmentos de experiencias dolorosas y problemáticas —al modo de un *tua res agitur*⁶— detrás del entretejido artístico supuestamente surrealista o grotesco-fantástico.

II.

En la obra de Ricardo Piglia (*1941), *Respiración artificial* (1980), se encuentra una escena que puede ser leída como clave metafórica, y que quiero utilizar también como clave para mi artículo. La escena procede de la prolongada conversación de dos protagonistas que representan ejemplarmente al fracaso y al fracasado y que están emparentados lejanamente con Erdosain. El primero, Tardewski, es una ficcionalización del escritor polaco Witold Gombrowicz;⁷ el segundo es Emilio Renzi, recurrente en varias obras, y a quien hay que vincular con el propio Piglia,

⁴ Según Korn (1989: 132) entre 1920 y 1925 la cifra de los burdeles permitidos legalmente en Buenos Aires ascendió de 292 a 957. Guy (1994: 88) calcula la prostitución ilegal para 1915 en 18.500 mujeres. Cf. también Saítta (2000: 52-53) y Vitagliano (1996: 143): “La Migdal, la organización mafiosa [...] poderosísima [...]. En buena parte de la colectividad era un secreto a voces la existencia de la organización, presentada como sociedad filantrópica de beneficencia.” La Zwi Migdal es mencionada por nombre como “la Migdal... ese gran centro de rufianes” en *Los lanzallamas* (Arlt 1978: 228).

⁵ En este contexto cabe mencionar como curiosidad un hecho biográfico: la obsesión inventiva de Arlt que parece al principio la idea de un “loco”, sus medias a prueba de correderas, que fue patentada antes de su muerte. La urgencia de la idea estaba en el aire, y diez años después fueron inventadas las medias de nylon en EEUU que han conquistado el mundo entero.

⁶ En un nivel teórico véanse, en este contexto, las diferenciaciones entre literatura y ficción, ficcionalidad y referencialidad de Susana Reisz de Rivarola (1979) y de Ana María Zubieta (Zubieta 1987: 170-176).

⁷ Gombrowicz (1904-69) vivió en Argentina desde 1939 hasta 1963 y fue conocido, entre otros, de Borges.

cuyo nombre completo reza: Ricardo Emilio Renzi Piglia. En la escena Tardewski le cuenta a su interlocutor, Emilio Renzi, la siguiente anécdota de un hospital en Varsovia: en una sala de enfermos graves uno de éstos es capaz de transmitirles a los otros escenas de luz; el francés Guy, enfermo de cáncer, les cuenta a los otros las maravillas que puede ver a través de la única ventana de la “larga sala blanca”: “Podía mirar hacia afuera, ver la calle. ¡Qué espectáculo! Una plaza, agua, palomas, gente que pasa. Otro mundo. [...] Era un privilegiado” (Piglia 1993: 112). Cuando Guy muere, Tardewski conquista el mirador y descubre que desde la ventana sólo se puede divisar un muro gris y un pedazo de cielo sucio; sin embargo, también él describe la plaza, las palomas y la gente —uno no puede dejar de pensar aquí en la obra de Jurek Becker, *Jakob der Lügner*, y en la película italiana *La Vita è bella* de Roberto Benigni (Italia 1998). Según Renzi, la anécdota del hospital es “una versión polaca de la caverna de Platón” (Piglia 1993: 112). En esta escena ya podemos reconocer que la obra de Piglia, tanto en *Respiración artificial* como en *La ciudad ausente* (1992) representa una forma literaria híbrida que intenta superar la dicotomía entre creación literaria y reflexión crítica.⁸ La íntegra conversación —larga y varias veces interrumpida— entre los dos protagonistas es una conversación sobre literatura, y la anécdota de la ventana en la enfermería especifica simbólicamente la diferencia entre la percepción de la realidad extraficcional y la posible aventura de su representación ficcional.

Dicha conversación constituye, además, una parte de la confrontación de Piglia con la literatura y la realidad de su tiempo. Las obras de Piglia están, por una parte, pobladas por ficcionalizaciones de autores reales, tales como Gombrowicz, James Joyce o Macedonio Fernández, para mencionar sólo a los más notables. Por otro lado, en las partes narrativas de ellas figuran variaciones intertextuales o nuevos desarrollos de las obras de dichos autores. Roberto Arlt es objeto de un tal tratamiento, también objeto de discusión y *last but not least* protagonista del “Homenaje a Roberto Arlt” de Piglia (1988c). En todas las obras citadas de Piglia recurre siempre el nombre “Erdosain”; en ellas se alude al suicidio de dicho personaje en el compartimiento de un tren y se menciona su “rosa de cobre”, convertida en una “rosa azul”, que desde la “flor azul” de los románticos alemanes, siguiendo la *Rosa y azul* (1979) de Borges, tal vez se transforma en *La ciudad ausente* en un “pájaro de metal”. Con el “guardapolvo blanco” se alude al Astrólogo de Arlt, así como se cita a

⁸ En torno a la “artifizielle Konstruktion der Identität” en *Respiración artificial* véase Spiller 1993: 138-195.

“Hipólita la renga”, la cual “se escapó con el psicópata, con el gran psicópata castrado” (Piglia 1997: 63, 51 y 164, respectivamente).

En su obra alegórica *La ciudad ausente* —yo por lo menos veo la obra como alegoría— Piglia muestra su planteamiento de lo que es una narración o, más bien, de su idea de los posibles narrativos. Demuestra como esta narración utópica funciona dentro de la cronología literaria —es decir en la serie literaria diacrónica— junto con otras narraciones. En efecto, en *La ciudad ausente* una misteriosa “máquina” desempeña un rol capital. Dicha máquina ha sido diseñada originalmente como computadora para realizar traducciones. Se le ingresan así textos; primero, significativamente, *William Wilson*, una historia de dobles de E.A.Poe.⁹ Contra lo esperado, la máquina no traduce, sin embargo, el texto ingresado, sino que presenta una variación del mismo que se llama *Stephen Stevenson*: “Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias” (Piglia 1997:41). En *La ciudad ausente* están insertados siete “relatos” y según las preguntas y descubrimientos de los protagonistas —sobre todo del periodista investigador Emilio Renzi, uno de los personajes-detective de Piglia y su *alter ego*¹⁰— se puede observar exactamente cómo la máquina, a partir de motivos frecuentemente repetidos, “programa” literalmente nuevas variaciones de relatos previamente almacenados en la computadora.

Este descubrimiento crítico-literario se evidencia también en otro texto narrativo, “La loca y el relato del crimen”, publicado originalmente junto con el “Homenaje a Roberto Arlt” (1975). Uno de los protagonistas —de nuevo bajo el nombre Emilio Renzi, periodista— es presentado allí expresamente en vinculación con Arlt; al igual que Arlt, Renzi trabaja para el diario *El Mundo*, pero ha estudiado lingüística. El narrador comenta el hecho de la manera siguiente:

“Haber pasado cinco años en la Facultad especializándose en la fonología de Trubetzkoj y terminar escribiendo reseñas de media página sobre el desolado panorama literario nacional era sin duda la causa de su melancolía, de ese aspecto concentrado y un poco metafísico que lo acercaba a los personajes de Roberto Arlt” (Piglia 1988a: 127).

El periodista Emilio Renzi recurre, pues, exitosamente a los estudios fonológicos del lingüista ruso Trubetzkoj, filtra del “relato del crimen”

⁹ Aquí vale anotar que también el protagonista de Arlt, Erdosain, tiene un doble, más presente físicamente y menos escrupuloso: Barsut, el primo de su esposa.

¹⁰ Con respecto a la figura del detective, cf. Spiller: “Die literarischen Detektive des Río de la Plata” (en: Spiller 1993: 101-106).

“ciertas estructuras verbales que son fijas” (ibíd.: 130) y descubre en el resto, difícil de clasificar, la afirmación decisiva de “la loca” acerca del autor de un asesinato. Todo lo que trata, en la obra de Piglia, de la “máquina” y de los “núcleos potenciales de la ficción” (Piglia 1997: 98) procede evidentemente de los análisis de los formalistas rusos y de los estructuralistas franceses.¹¹ Al analizar los textos ejemplificadores de Piglia se constata que no se trata tanto de núcleos narrativos completos —con los llamados “actantes” y, por ejemplo, con las tareas y acertijos a solucionar—, sino más bien de lo que en los libros de consulta de análisis literario figura bajo el título de “motivo” (Frenzel 1980). Piénsese en A.-J. Greimas, cuyo sueño se centra en un “dictionnaire mythologique”, con cuya ayuda se pueda lograr la “interprétation automatique” y seguramente la generación “automática” de mitos (Greimas 1966: 35).

Además, en sus descubrimientos crítico-literarios, elaborados narrativamente, Piglia recomienda a los lectores ponerse a buscar, como un detective, plagios o —como dice en su “Homenaje a Roberto Arlt”— textos “robados”.¹² Esta idea de la recepción y de la investigación intertextual del plagio fue puesta en boga sobre todo a partir de los textos de Macedonio Fernández, publicados en parte con el nombre de Borges, de Marechal, de Julio Cortázar, y de “Pierre Menard, autor del Quijote” de Jorge Luis Borges (1966).¹³ Se basa sin embargo en las investigaciones de la filiación de fuentes e influencias establecidas desde hace mucho tiempo en la crítica literaria. La indicación de Piglia ha sido ávidamente recibida y comentada por la crítica en múltiples oportunidades: sobre todo han sido analizadas y probadas las relaciones entre la obra de Arlt y la de

¹¹ Cf. Šklovskij 1969a, b y c, Jakobson 1969, Striedter 1968. Para R. Piglia y los formalistas rusos véase Berg (1998: 43 y 46) y Spiller (1993: 193, nota 46). En cuanto a los franceses cf. por ejemplo Greimas (1966 y 1967); también son pertinentes los análisis estructurales que Tzvetan Todorov aplica a las obras narrativas y asimismo la clasificación de los cuentos folclóricos según un esquema de protagonistas y funciones, elaborada por Vladimir Propp (1972, aparecida en Rusia primero en 1928), que recurre a modelos analíticos comparables.

¹² Cf. también Piglia (1991: 60): “La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica con la que usamos el lenguaje. Todo es de todos, la palabra es colectiva y anónima.”

¹³ Berg (1998: 54) nombra a “Thomas de Quincey, ensayista romántico inglés, exuberante plagiaro a conciencia, y probablemente el más importante de todos los precursores borgianos.”

Dostoievski y Leonid Andreiev.¹⁴ No obstante, más interesante que una simple compilación de tales núcleos “robados” en la obra de Piglia y que un análisis de las relaciones intraliterarias, me parece la pregunta de cómo son reutilizados y refuncionalizados dichos núcleos “robados”, en qué contexto y bajo qué intenciones son puestos en escena.

III.

Como primer ejemplo, algo rudimentario, he escogido el motivo del hondo “pozo” mencionado y descrito en distintas variaciones, dentro de la obra de Arlt, especialmente por Erdosain en los pasajes de la “angustia”. Una de dichas variaciones es el “cubo” en el cual siente hundirse y del cual le parece no poder salir. En la obra de Piglia se encuentra intertextualmente este “pozo”, pero a él se le agrega un nuevo desarrollo: en el “último relato conocido de la máquina” (Piglia 1997: 30) se alude más o menos en clave a los crímenes del régimen militar argentino luego de la muerte de Perón en 1974. Un yo-narrador, peón en el campo en los alrededores de Chivilcoy, al suroeste de Buenos Aires, realiza un terrible descubrimiento al intentar rescatar un ternero de un “pozo”: “[...] había cualquier cantidad de cosas terribles adentro, cuerpos, amontonados, restos, incluso una mujer hecha un ovillo,[...] parecía, no sé, un osario [...]”. A la frase interminable, que se prolonga casi desalentada a lo largo de dos páginas sin punto, le sigue la descripción de muchísimos “pozos” semejantes, llenos de cadáveres, y apostrofados como “el mapa del infierno” (Piglia 1997: 34 y 38, respectivamente). Estos “pozos” de la época del terror de la última dictadura en Argentina (1976-1983) son actualmente conocidos y están bien documentados.¹⁵

La relación secreta con el “pozo de la angustia” de Arlt probablemente sólo sea parte de la construcción ficcional de Piglia; en cambio, el motivo de los “pozos” con los muertos no identificados ha sido tratado por otros autores argentinos en el intento de procesar los graves hechos del pasado. Hace poco en una entrevista Mario Goloboff se refería a sus novelas *La luna que cae* y *El soñador de Smith*; también allí, en una “escena fuerte [...] los cuerpos tirados en el pozo de un campo cercano” son descubiertos; el autor comenta: “sin quererlo hay una especie de historia de la Argentina” y agrega luego que no se trata tanto de comprender *qué*

¹⁴ Para la intertextualidad con obras rusas véanse, entre muchos otros autores, Vanasco 1972: 13-20 y Zubieta 1987: 19-65.

¹⁵ Por ejemplo para el año del campeonato mundial de fútbol en 1978, en: Gilbert / Vitagliano 1998.

ocurrió históricamente —pues no habría mucho que entender—, sino del sentido y finalidad de estos sucesos: “Por qué pasó lo que pasó, por qué entre nosotros pasó lo que pasó. Por qué en este país, por qué en esta sociedad. Qué es lo que llevó a esto, de dónde salió...” (1998: 54).

Nuestro segundo ejemplo se basa en una de las visitas al prostíbulo, tema recurrente en la obra de Arlt. Nuestro comentario de dicha visita demostrará —siguiendo la terminología de los formalistas rusos— una calidad diferencial (Striedter 1969: XXX), oponiéndola así claramente a los rasgos usuales en escenas literarias comparables. En la noche de las confesiones mutuas entre Erdosain e Hipólita, Erdosain refiere también sus “obras de misericordia”, entre ellas una visita al prostíbulo, donde conoció a Lucienne, una prostituta de 16 años. Erdosain trata de dejarle el pago sin servicio, como un “recuerdo lindo” que pueda permanecer en su memoria. Pues según sus propias palabras: “me diste lástima, una lástima enorme, viendo todo lo lindo que ultrajás en vos” (Arlt 1978: 148 y 149, respectivamente). Con la despedida de Lucienne —“Adiós, hombre noble”— concluye la escena. La variación que Piglia hace de este episodio se encuentra en el “Apéndice: Luba” a su “Homenaje a Roberto Arlt” (al conjunto de estos dos textos les puso, en la segunda edición de 1988, el sugestivo título de *Nombre falso*).¹⁶ El yo-narrador empieza el relato como en una novela policial, con el objeto de atrapar al lector desde la primera frase:

“Esto que escribo es un informe o mejor un resumen: está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt [...]. Yo soy quien descubrió el único relato de Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte” (Piglia 1988b: 135).

La supuesta cacería en pos de la propiedad intelectual de Arlt es narrada convincentemente, así como la disputa resultante y llena de tensión entre el protagonista Saúl Kostia,¹⁷ un sujeto venido a menos que posee un ejemplar mecanografiado del presunto relato de Arlt, y el yo-narrador, que procura sustraérselo o, finalmente, comprarlo. La obra está construida con todos los típicos golpes de suerte, fracasos y engaños de una buena novela policial, provista además de los juegos de confusión y ci-

¹⁶ El mismo título de *Nombre falso* lo llevaba en 1975 un tomo con el “Homenaje a Roberto Arlt” y otras narraciones.

¹⁷ Según Juan Carlos Onetti, Kostia fue un amigo de infancia y adolescencia, con el que Roberto Arlt creció en el barrio Flores (cf. Piglia 1988: 161, nota 13). Saitta (2000: 21 y 25) menciona el nombre de este amigo de juventud, Juan Constantini, y da más datos sobre él.

framientos entre la realidad extraficticia —por ejemplo sucesos de la vida de Roberto Arlt, sus inclinaciones y sus amigos, así como citas de sus escritos— y el entramado de protagonistas y sucesos ficticios que incluye la impresión de dos versiones del relato buscado. La obra en su totalidad está presentada tan coherentemente que un estudioso norteamericano de la obra de Arlt llegó a considerar que el texto publicado por Piglia en 1975 bajo el título de “Luba” era efectivamente una obra póstuma de Arlt (Hayes 1987). En la crítica literaria se ha escrito mucho sobre los supuestos fragmentos póstumos de Arlt impresos en “Homenaje a Roberto Arlt”, sobre la trama ficticia en torno a la búsqueda del manuscrito, sobre las reflexiones teórico-literarias intercaladas —acerca de la obra literaria en tanto falsificación, “plata falsa” o plagio—, y especialmente sobre la inspiración rusa de Arlt.¹⁸

Lo que me interesa aquí es el relato “Luba”¹⁹ —variación de una novela corta de Andreiev—, en torno al cual gira toda la parte que lleva el título *Nombre falso* y con la que concluye. En el “Homenaje” Kostia se refiere, en una presunta carta a Arlt, a la narración presuntamente arltiana, “Luba”, bajo el apóstrofe “la puta y el anarquista” y le recomienda a Arlt “una vuelta que sonara menos [!] San Petersburgo” (Piglia 1988c: 161).²⁰ Indirectamente se alude al personaje Luba también en una de las conversaciones entre Kostia y el yo-narrador, cuando Kostia, amigo de Arlt, afirma que a éste “le gustaban [...] las putas con cara de inocentes” (ibíd.: 171). Ésta es una anticipación, una prolepsis épica, del personaje Luba, así como una epilepsis intertextual no sólo de las “jóvenes colegialas”, sino también de otras prostitutas más en la novelas de Arlt. La venalidad de estas mujeres aparece así en oposición a la propensión que tienen los protagonistas de Arlt hacia la inocencia aparente. Piglia compara a estas mujeres venales con la literatura: en efecto, cuando Kostia y el yo-narrador —en *Nombre falso*— regatean sobre el precio de la presunta copia mecanografiada de Arlt, Kostia se compara a sí mismo y a su contraparte con proxenetas discutiendo por una mujer: “[...] Hagamos de cuenta que yo le vendo una mujer, hagamos de cuenta que yo soy un cashio y usted otro. ¿Eh? hablemos de plata, no de sentimientos” (Piglia 1988b: 177). El yo-narrador, loco por la compra del presunto texto pós-

¹⁸ También se ha acuñado, en este contexto, una perla terminológica, la “intertextualidad metaplagiarística” (cf. Ellen McCracken 1991: 1072).

¹⁹ “Homenaje a Roberto Arlt” (135-185) es la primera parte de *Nombre falso*, “Apéndice: Luba” (186-212) la segunda parte, ambas en: *Prisión perpetua* (Piglia: 1988).

²⁰ Aquí habría que comparar la relación entre Raskolnikov y Sonia en *Crimen y Castigo* de Dostoievski (1866).

tumo de Arlt, y euforizado por la lectura del mismo, publica al final de su investigación el relato “Luba”, esta ficción así potenciada, y lo coloca, según importancia, junto a *Los siete locos*:

“El relato [...] estaba entre lo mejor de Arlt. La situación parecía salida de *Los siete locos*. Una especie de Erdosain, acosado y puro, encerrado²¹ con una mujer extraña que lo obliga a revelarse y a enfrentar los límites” (Piglia 1988b: 178).

Para ilustración del lector resumo el contenido de “Luba”, este relato hipotético de Arlt. Un hombre perseguido por la policía se refugia en un prostíbulo, le paga a la meretriz Luba —que tiene la apariencia de ser “una joven virgen”— y le ruega que tan sólo lo deje dormir. Al oír la patrulla policial mientras el refugiado duerme, Luba lo identifica como “revolucionario” o “anarquista”; lo ve además como un hombre “que jamás ha tenido nada que ver con mujeres”. El lector reconoce de inmediato la alusión a la noche de bodas de Erdosain en *Los siete locos*. Luego de la discusión entre Luba y el guerrillero en torno a su “ser bueno” y a la verdad en sus vidas marginales, ambos experimentan una conmoción interna y externa que concluye en la acogida del fugitivo en el seno del prostíbulo como “cafishio” de Luba, acogida que es celebrada por todas las meretrices. La escena culmina con un clímax orgiástico que le permite al revolucionario retornar con sus compañeros de lucha. Con este retorno a la lucha termina el presunto manuscrito de Arlt, mientras la copia mecanografiada de Kostia agrega un suplemento optimista:²² después de una visión en un futuro lejano de una “nueva vida” y “soñando a los hombres-hermanos” (Piglia 1988b: 186, 193, 198, 194-195, 199-200 y 209, respectivamente), escrita en el “style indirect libre”, Luba sigue al revolucionario y pasa a engrosar las filas de la guerrilla. Hacia la penúltima oración del relato nos enteramos del nombre real de Luba: Beatriz, otra advertencia intraliteraria —a Dante.

Hasta aquí el contenido de esta presunta última obra de Arlt, con lo cual podemos regresar a las interpretaciones de Piglia. En ambos ejemplos del procesamiento de “núcleos” narrativos, el “pozo” y la visita al prostíbulo, se puede entrever una clara tendencia presente también en otras obras de Piglia: la inclusión de la realidad política de Argentina y posiblemente el recurso a la “littérature engagée”, propagada por Sartre

²¹ Con respecto a la situación de dos exilados —desterrados— y el enfrentamiento con los límites, compárese Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (1976).

²² En cuanto al concepto “suplemento” cf. Stackelberg (1972). Aumentando la carga simbólica del nombre Beatriz cabe aclarar que la palabra rusa “luba” significa ‘amor’.

en el marco de su filosofía existencialista, que reclama una toma de posición filosófico-política. A ello se suma el que los relatos prostibularios de Arlt y de Piglia están relacionados intertextualmente con el drama de Sartre, *La putain respectueuse*, estrenada en 1946 (y originalmente intitulada en ese entonces todavía *La *** respectueuse*), y con sus *Réflexions sur la question juive*, aparecidas en 1945.

IV.

Concluyo la secuencia de interpretaciones y transformaciones de Piglia con varios casos singulares que son fáciles de resumir: se centran en el personaje del inventor-ingeniero-conspirador político. En el “Homenaje a Roberto Arlt” así como en *La ciudad ausente* nos encontramos con un taller en un galpón o una cochera. Está probado que Arlt, junto con su amigo, el actor Pascual Nacaratti, trabajó, en circunstancias similares, en el perfeccionamiento de sus “medias engomadas”, llegando a registrar una segunda patente, poco antes de su muerte. Así aparecen ambos en el “Homenaje” (Piglia 1988c: 138). Por el contrario, en *La ciudad ausente* este “garaje abandonado” (Piglia 1997: 78) está ubicado en algún lugar de la Pampa, lejos de Buenos Aires, evocando el taller de invenciones de Arlt, o quizás también el de Bill Gates en los inicios de Microsoft. Además, este garaje se convierte en el secreto punto de encuentro de un grupo conspirador de 43 científicos que han huido de los institutos estatales de investigación nuclear para participar en “la rebelión” (Piglia 1997: 78); de esta manera el garaje se convierte en una parodia politizada de la “sociedad secreta” en el Temperley de la novela doble de Arlt. En el centro de este grupo figura, junto a Macedonio Fernández, el ingeniero alemán Richter,²³ prófugo de los nazis. Ambos trabajan en el perfeccionamiento de la máquina de Macedonio: ésta debe servir, en su nuevo contexto, para contrarrestar el espionaje y para inutilizar mediante informaciones secretas propias la influencia del estado-policía según el modelo de Orwell.²⁴ Dicho estado policía y la máquina orientada contra él —mediante los “relatos”— retoman una idea de *Los siete locos* de Arlt: “la mentira

²³ Según Mariscotti (1987) el ingeniero que engañó a Perón era austriaco y se llamaba Ronald Richter, —el mismo apellido que del protagonista de Piglia.

²⁴ George Orwell (1903-1950) fue contemporáneo de Roberto Arlt, escribió *1984* dos años antes de su muerte y lo publicó en 1949. A las casualidades literarias, sobre las que Mario Wandruszka ingeniosamente perorara —las cuales, a veces, no son del todo casuales—, se suma el hecho de que *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley apareció al mismo tiempo que las novelas de Arlt.

metafísica”,²⁵ con la que los “locos” conspiradores sueñan en la “cochera” del Astrólogo y mediante la que pretenden seducir y someter a las masas en su visión utópica.

Con seguridad Piglia ha sido inspirado, en sus complicadísimas construcciones literarias, por las más variadas referencias intertextuales —sobre todo referencias a la literatura rusa y a la Biblia que abundan en las novelas y cuentos de Arlt. Otros diálogos intraliterarios los percibe el lector actual gracias a la apertura o “plurivalencia” de las novelas de Arlt, diálogos vigentes entre éstas y especialmente el *Ulysses* (1922) de James Joyce, contemporáneo de Arlt. Desde el punto de vista de su obsesión por la muerte y el desesperado impulso destructivo, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* son comparables, por ejemplo, con el capítulo “Hades” de *Ulysses* que —el título mismo lo indica— está dedicado a la muerte en todas sus manifestaciones: enfermedad mortal, suicidio, asesinato; también existen referencias intraliterarias, en cuanto la trama de las novelas ocurre, dentro de un reducido marco espacial y temporal, en ciudades, sea Dublin o Buenos Aires. A esta serie isotópica también se aúna el San Petersburgo de Dostoievski, y Miguel Vitagliano pone de relieve en ese contexto, *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin.²⁶ Se destacan, en este registro de las referencias intertextuales en las novelas de Arlt, así mismo, las explicaciones de evidente carácter técnico, insertadas siguiendo la técnica del *collage*; una de éstas se refiere a un aborto imaginado por Erdosain, otra especialmente a la muerte de los soldados aniquilados por el gas-mostaza en la Primera Guerra Mundial, otra finalmente se concentra en la descripción de la fábrica de fosgeno, concebida y dibujada por Erdosain, que se extiende a lo largo de un capítulo entero de *Los lanzallamas* (Arlt 1978: 333-335, 314-319 y 371-379, respectivamente). Además Arlt emplea, dentro de una sola obra, evidentes duplicaciones intratextuales, especialmente referidas al instinto asesino de Erdosain, del que son objeto distintas mujeres, y también referidas al asesino del café y al asesinato de la Bizca.

Probablemente la última parte de *La ciudad ausente* encuentre su origen también en Arlt, concretamente en su muy comentado lenguaje y en sus reflexiones sobre lenguaje y escritura, esto último especialmente en las *Aguafuertes*. El final de *La ciudad ausente* ocurre en una de las islas del Tigre

²⁵ Arlt 1978: 94 y en otras páginas más. Compárese “El discurso del Astrólogo” en: Zubieta 1987: 121-199.

²⁶ Cf. su aporte “Buenos Aires-Plaza Roberto Arlt”, una especie de aguafuerte póstuma, al final de este tomo.

(“La isla”, Piglia 1997: 118-134); en dicha isla se producen, en el decurso del tiempo, modificaciones del lenguaje con tal aceleración que ya los hijos son incapaces de entender la lengua de los padres; el etnólogo Franz Boas aparece con sus teorías, e incluso figuran los 22 idiomas de *Finnegans Wake* (Joyce 1939). Quizás con ello quiera Piglia vincularse con Borges y su conocimiento y pasión por los idiomas nórdicos arcaicos. Finalmente, en esta novela parecen tener repercusión las investigaciones de neurólogos y de críticos literarios en torno a la memoria. Piglia sobrecarga de esta manera, a mi parecer, su obra, híbrida entre ficción literaria y teoría de la literatura y no se desprende del profesor universitario.²⁷ Con esta intensa irrupción de la teoría literaria y de la lingüística en la narrativa ficcional experimentamos, a lo mejor, una renovación del género de la novela, género en permanente cambio y evolución, cuyas contravenciones de los modelos o reglas vigentes, así como las afirmaciones de las mismas, le son constitutivas.²⁸

En la novela publicada por Roberto últimamente, *Plata quemada* (1997a), el autor conserva el ambiente de los *outcasts*, que con sus reparos, sus objeciones y sus actos cuestionan el funcionamiento de la maquinaria social; presenta también un texto político, poniendo en litigio los límites entre la ley y el delito, el dinero y la moral. Pero esto queda aquí lejos de los juegos de “homenajes”, espacios narrativos de laboratorio y mezclas experimentales entre géneros ficcionales y no-ficcionales. Piglia restablece el lineamiento estricto de una novela policial; él explica en una entrevista que éste le parece un buen modo de escapar “de la norma establecida y de los estilos aceptados” (Piglia 1997b: 3). *Plata quemada* está escrito a la manera de *Noticia de un secuestro*, basándose en los hechos de la crónica rioplatense de 1965 y presentando la “versión argentina de una tragedia griega”, como dice el autor —algo presuntuosamente— en el epílogo de la novela, sin lograr, sin embargo, el impacto emocional de la actualidad política que alcanza la crónica de García Márquez.

Con respecto a la interpretación que Piglia hace de la obra de Arlt, mi posición es más bien escéptica: tanto frente a la actualización politizante

²⁷ Es significativo que él, como muchos de sus contemporáneos prominentes —sólo menciono a Mario Goloboff y a Miguel Vitagliano—, camine en las huellas de Umberto Eco, es decir, sea profesor universitario.

²⁸ Lo que Šklovskij (1969a: 3ss., 1969b: 37ss. y 1969c: 245ss.) llama la “Tradition des Traditionsbruchs”, o sea ‘la tradición de la infracción de tradiciones’; cf. también Striedter (1968: XXIV y XLI). Spiller (1993: 81, 172) indica varias veces que la ficcionalización de la crítica literaria, practicada por Piglia, procede de Borges y de su género de nuevo cuño, entre el ensayo y la ficción narrativa.

como al género híbrido de la ficción y la meta-ficcionalidad; dudo mucho que las novelas de Arlt ganen verdaderamente si se les inserta, en varios lugares, debates políticos o materiales periodísticos del día por parte de Piglia.²⁹ Me parecen mucho más sugestivos la apertura ideológica en Arlt y su revés del protagonismo narrativo convencional, su juego con los dobles y los antípodas, sus “deconstrucciones” de las oposiciones narrativas convencionales entre lo masculino y lo femenino, lo cuerdo y lo loco, lo mentiroso y lo verdadero, lo ficticio y lo real. En este sentido coincido con los formalistas rusos: según sus opiniones, el diálogo entre la obra y los lectores, que siempre recomienza y sigue reproduciéndose, radica en la multiplicidad de capas y en la plurivalencia de la obra literaria. Según Šklovskij, el método de la “*Verfremdung*” (“*ostranenie*”, o posteriormente el distanciamiento brechtiano) contribuye a dificultar la percepción automatizada a través de convenciones lingüísticas y sociales —incluyendo también hechos extraliterarios. Se dificulta así el automatismo de la lectura, provocando más bien la adopción de una nueva perspectiva. Pensemos nuevamente en la percepción extrañante de la metrópoli, en la conducta en las escenas de prostíbulos, y en el desplazamiento distanciador de las normas del lenguaje. Al igual que cada forma, la obra de arte sólo puede ser percibida convenientemente por su cualidad diferencial, como discrepancia de la norma, divergencia frente a lo ya dado en la literatura.³⁰ Analizando la evolución literaria y la evolución del concepto de literatura constatamos que en este momento no es raro confrontarnos con una forma de narrar impregnada de “discursos” científicos. Por otro lado —frecuentemente mezclado con ello— aparece nuevamente en varios lugares de nuestro mundo presuntamente unificado el género de la novela histórica. En el marco del análisis de los procesos receptivos debemos analizar así mismo nuestro punto de vista; seguramente llegaremos a una concepción histórica relativista que toca también a la crítica literaria. Después de la preeminencia de la cuestión del yo, de la autopercepción y la representación subjetiva, investigadas también en su evolución histórica, me parece que estamos volviendo —a través del enfoque puesto en la memoria cultural, en la *mémoire collective*,³¹— a considerar con mayor intensidad una más amplia relación entre

²⁹ Piénsese en el engaño sensorial con las centrales atómicas imaginarias (cf. arriba, nota 23).

³⁰ Para el concepto compárese especialmente Šklovskij (1969a: 15, 1969b: 51-52 y 121, 1969c: 267) sobre el teórico alemán de la estética, Broder Christiansen, y también la *Introducción* al tomo por Jurij Striedter (1968).

³¹ Maurice Halbwachs 1997. Véase también Piglia 1991.

la literatura como producción y recepción por un lado, y la sociedad en su transformación histórica, por el otro.³²

³² Cf. aquí una vez más los formalistas rusos: Roman Jakobson (1969: 375, 381) y Striedter (1968: LXIX, LXXXI).

Bibliografía

- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho.]
- BECKER, Jurek (1969): *Jakob der Ligner*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BERG, Edgardo H. (1998): "Ricardo Piglia, lector de Borges," en: *Iberoamericana* (Frankfurt am Main) 22(1): 41-56.
- BORGES, Jorge Luis (1966) [1939]: "Pierre Menard, autor del Quijote", en: *Ficciones*, Buenos Aires: EMECÉ: 45-57 (Obras Completas de J.L. Borges).
- CELINE, Louis-Ferdinand (1968) [1932 y 1936]: *Voyage au bout de la nuit. Mort à crédit*. Avant-propos par Henri Mondor. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade 157).
- DOSTOJEWSKIJ, Fjodor (1994) [1866]: *Verbrechen und Strafe* [antes: *Schuld und Sühne*, en cast.: *Crimen y Castigo*], Zürich: Ammann.
- DÖBLIN, Alfred (1961) [1929]: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Olten/Freiburg i.B.: Walter.
- FRENZEL, Elisabeth (21980): *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart: Kröner.
- GILBERT, Abel / VITAGLIANO, Miguel (1998): *El terror y la gloria. La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial '78*, Buenos Aires: Norma.
- GOLOBOFF, Mario (1998): "Entrevista de Axel Gasquet", en: *Hispamérica* (Gaithersburg/USA) 27(79): 51-63.
- GREIMAS, Alguirdas-J. (1966): "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", en: *Communications* (Paris) 8: 28-59.
- GREIMAS, Alguirdas-J. (1970)[1967]: "La structure des actants du récit (essai d'approche générative)", en: A.-J. Greimas, *Du Sens. Essais sémiotiques*, Paris : Éditions du Seuil : 249-270.
- GUY, Donna J. (1994): *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires. 1875-1955*, Buenos Aires: Sudamericana [Original: *Sex and Danger in Buenos Aires*. 1991].
- HALBWACHS, Maurice (1997): *La mémoire collective*, Édition critique établie par Gérard Namer, nouvelle édition revue et augmentée, Paris: A. Michel.
- HAYES, Aden W. (1987): "La revolución y el prostíbulo: Luba de Roberto Arlt", en: *Ideologies and literature. Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis* (Minneapolis) 2(1): 141-147.
- HUXLEY, Aldous (1932): *Brave New World. A Novel*. London: Chatto & Windus.
- JAKOBSON, Roman (1969) [1921]: "Über den Realismus in der Kunst", en: *Texte der russischen Formalisten*, Band 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von Jurij Striedter, München: Fink: 373 - 391.
- KORN, Francis (con la colaboración de S. Mugarza, L. de la Torre y C. Escudé) (1989) [1974]: *Buenos Aires: Los huéspedes del 20*, 2a ed., Buenos Aires: Grupo Ed. Latinoamericana.

- MARISCOTTI, Mario (2018): *El secreto atómico de Huemul*, Buenos Aires: Sudamericana/Planeta.
- MCCRACKEN, Ellen (1991): "Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt", en: *Publications of the Modern Language Association of America* (New York) 106: 1071-1082.
- ORWELL, George (1998) [1949]: *Nineteen Eighty-Four*, Ed. by Peter Davison. London: Secker & Warburg (The Complete Works of George Orwell. Vol. 9).
- PIGLIA, Ricardo (1987): "¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz", en: *Espacios de crítica y producción* (Buenos Aires) 6 (Octubre-Noviembre): 13-15.
- PIGLIA, Ricardo (1988): *Prisión perpetua*, Buenos Aires: Sudamericana.
- PIGLIA, Ricardo (1988a): "La loca y el relato del crimen", en: Piglia 1988: 123-13.
- PIGLIA, Ricardo (1988b): *Nombre falso*, en: Piglia 1988: 133-212.
- PIGLIA, Ricardo (1988c)[1975]: "Homenaje a Roberto Arlt", en: Piglia 1988: 135-185 [antes en: *Nombre falso*, Buenos Aires: Siglo XXI].
- PIGLIA, Ricardo (1991): "Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria", en: *Página 30* (Buenos Aires), enero: 59-62.
- PIGLIA, Ricardo (1992): *La ciudad ausente*, Buenos Aires: Espasa Calpe 1995.
- PIGLIA, Ricardo (1993)[1980]: *Respiración artificial*, 5a ed., Buenos Aires: Sudamericana.
- PIGLIA, Ricardo (1993a): *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- PIGLIA, Ricardo (1997)[1992]: *La ciudad ausente*, Buenos Aires: Seix Barral.
- PIGLIA, Ricardo (1997a): *Plata quemada*, Buenos Aires: Planeta.
- PIGLIA, Ricardo (1997b): "Entrevista", en: *Clarín. Suplemento de Cultura y Nación* (Buenos Aires) 13-11-1997: 1-3.
- POE, Edgar Allan (1978) [1839], "William Wilson", in: *Collected Works. Tales and Sketches 1831-1842*, Ed. by Thomas Ollive Mabbot. Volume II, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press: 422-451.
- PROPP, Vladimir (1972)[1928]: *Morphologie des Märchens*, München: Hanser.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1979): "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", en: *Lexis* (Lima) III(2).
- SAÍTTA, Sylvia (2000): *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Sudamericana.
- SARTRE, Jean-Paul (1946): *La putain respectueuse*, Paris: Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1954): *Réflexions sur la question juive*, Paris: Gallimard.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1969a) [1916]: "Die Kunst als Verfahren", en: *Texte der russischen Formalisten*. Band 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von Jurij Striedter, München: Fink, 3 - 35.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1969b) [1919/1929]: "Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren", en: *Texte der russischen Formalisten*. Band 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von Jurij Striedter, München: Fink, 37-121.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1969c) [1919/1929]: "Der parodistische Roman. Sternes *Tristram Shandy*", en: *Texte der russischen Formalisten*. Band 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und*

zur Theorie der Prosa. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von Jurij Striedter, München: Fink, 245 - 299.

SPILLER, Roland (1993): *Zwischen Utopie und Aporie. Die erzählerische Ermittlung der Identität in argentinischen Romanen der Gegenwart*. Juan Martini, Tomás Eloy Martínez, Ricardo Piglia, Abel Posse und Rodolfo Rabanal, Frankfurt am Main.: Vervuert.

STACKELBERG, Jürgen von (1972): *Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung, Supplement, Parodie*, Frankfurt am Main: Athenäum.

STIERLE, Karl-Heinz (1975): "Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?", en: *Poetica* (Amsterdam) 7: 345-387.

STRIEDTER, Jurij (1969): "Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution", en: *Texte der russischen Formalisten*. Band 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von Jurij Striedter, München: Fink: IX - LXXXIII.

VANASCO, Alberto (1972): *Roberto Arlt o los ruidos del derrumbe*, Buenos Aires: Corregidor.

VITAGLIANO, Miguel (1996): *Los ojos así*, Buenos Aires: Tusquets.

ZUBIETA, Ana María (1987): *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires: Hachette.